



2020 - 1990. BRASIL: UMA ARTE DE RETAGUARDA

Maria Angélica Melendi

...apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela lampeja num instante de perigo.

Walter Benjamin

I.

Os exércitos, no passado, avançavam divididos em distintas guardas. A retaguarda era aquela que seguia as outras. Ao longo do tempo, a retaguarda, passou a proteger as outras guardas na retirada; a destruir as forças inimigas que ficavam de pé após o avanço do exército, ou a proteger as linhas de abastecimento. Por extensão, a palavra retaguarda foi usada para designar aquilo que se situa atrás de alguma coisa. O uso desse termo me permite abordar, com ironia, a arte de vanguarda, que outrora ambicionava abrir futuros a partir de um presente em mutação. A palavra apareceu para mim em um texto do artista Peter Halley, alinhado à corrente Neo-Geo, que, nos anos 1980, propôs “ações de retaguarda” (*rear-guard actions*) através das quais postulava eventos culturais que tivessem o objetivo preciso de realimentar a cultura com seus próprios restos, com aquilo que havia sido descartado por carecer de valor cultural. Segundo Halley, ao se transformar na cultura oficial do Estado moderno, a vanguarda tinha deixado o modernismo à deriva, arrastado por sua própria e complicada sobrevivência; a interminável aspiração utópica da modernidade demonstrava seu evidente fracasso.

Boaventura de Sousa Santos¹ recomenda que, no atual contexto de transformação, tendo em vista a relação fantasmagórica entre a teoria crítica eurocêntrica e as lutas da América Latina, tomar alguma distância do pensamento crítico de dentro e fora do continente, assume a ideia de:

[...] pensar o impensado, assumir a surpresa como ato constitutivo do trabalho teórico. E como as teorias da vanguarda são as que, por definição, não se deixam surpreender, penso que [...] não necessitamos teorias de vanguarda, mas teorias de retaguarda.²

Essas teorias de retaguarda que Boaventura propõe seriam menos um trabalho arquitetônico do que um trabalho artesanal; exigiriam uma postura de testemunha envolvida e não de líder omnisciente. Assim, as reivindicações dos camponeses, dos indígenas, dos afrodescendentes, das feministas, dos defensores dos direitos humanos, dos grupos contra o racismo e a homofobia, muitas vezes, fundamentadas em contextos culturais não ocidentais, que são percebidas, por muitos, como um retrocesso, uma volta ao passado, são aproximações ao que é velho para alguns, mas completamente novo para outros.

As ações (a arte) de retaguarda permitiriam desandar os passos da vanguarda e encontrar caminhos não percorridos, que desaguardariam em um presente inesperado. Não sendo um revival, à maneira da Irmandade Pré-rafaelita, nem uma releitura irônica, como no Pós-modernismo, a arte de retaguarda se voltaria ao passado para encontrar nele o que ficou para trás, o que foi apagado, rasurado ou omitido e trazê-lo à luz. No caso brasileiro podemos enumerar: a crueldade da colonização, a infâmia da escravidão, a multidão de revoltas silenciadas, as ditaduras, os genocídios...

II.

O modernismo tardio do Brasil – um modernismo sem modernização –, parece ter colocado uma certa distância entre as pautas da arte visual e os fatos históricos do país. Os artistas neoconcretos, responsáveis pela emancipação da arte brasileira dos modelos metropolitanos, de acordo com Paulo Herkenhoff,³ avançaram na experimentação das relações arte/vida, apostando na produção de uma arte autônoma.

A arte do Brasil, porém, tem uma longa tradição em matéria de se esquivar do confronto com o contexto histórico e político do país

2. SANTOS (2010, p.19).

3. HERKENHOFF. Paulo. *Homo hominis lupus*, el arte y la Guerra de la Triple Alianza. In: *Memorial del Encuentro Regional de Arte*. Vol.2 Montevideo: Amigos del Museo Blanes, 2009, pp 65-83.

No final do século XIX, o pintor de gênero Almeida Júnior (1850-1899) representava caipiras em cenas arcádicas, para consumo da oligarquia rural de São Paulo, entretanto, a República assassinava em Canudos um contingente de, aproximadamente, 25.000 camponeses. A arte brasileira do oitocentos omitiu Canudos. Da mesma maneira, omitiu o genocídio da Guerra da Tríplice Aliança. Da chamada Guerra do Paraguai restam poucas imagens de morte e sofrimento; no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, a grandeza do Brasil e do Exército brasileiro aparece espelhada e triunfante na pintura *A Batalha do Avaí*, de Pedro Américo, 1877, que exalta o poder do Império, mas sepulta no esquecimento os horrores de uma guerra vil.

Herkenhoff aponta Almeida Júnior como o emblema do déficit ético-social da arte brasileira.⁴ Sua oposição ao que ele denomina supratemporalidade absoluta da obra de arte é de suma importância para nossas leituras. A vinculação desses conceitos – supratemporalidade absoluta da obra de arte e déficit ético-social da arte brasileira – demonstra-se necessária para o esclarecimento de nossa proposta de arte de retaguarda. Durante muitos anos, a maioria das escolas de arte no Brasil, apoiada pela teoria crítica vigente, postulava uma arte acrônica, alheia aos acontecimentos locais ou internacionais; eterna, universal, formalista.

Os problemas das relações entre a arte e a vida na perspectiva da História terminam em certa ausência de uma arte de revisão dos processos históricos, como a Ditadura de 1964, de seus compromissos, de interesses e do terrorismo de Estado. Antônio Dias, Anna Maria Maiolino, Cildo Meireles, Antonio Manuel e Barrio são importantes exceções nesse processo de relações [...] que constituíam diagramas de resistência ou de denúncia da Ditadura.⁵

As séries sobre Canudos de Carlos Scliar e Adir Botelho, a da era Vargas de João Câmara, e a de Rubens Gerchman, sobre o juízo do artista Lincoln Volpini durante o regime militar, são algumas exceções na interpretação da História, assim como grande parte da obra de Glauco Rodrigues e Antonio Henrique Amaraal.

Durante os anos da Ditadura, devemos destacar alguns trabalhos de Hélio Oiticica, onde a exaltação da figura do marginal – Cara de

4. Herkenhoff (2009, p.67).

5. Idem.

Cavalo, Mineirinho – tem por objeto destacar as formas de resistência contra o Estado autoritário.

Sintomaticamente, Hélio Oiticica e Cildo Meireles, convidados para participar da mostra *Information* (MoMA, 1970), declararam “/ I am not here representing Brazil” [sic] “I am here, in this exhibition, to defend neither a career nor any nationality”.⁶ A sucinta sentença fazia referencia a oposição dos artistas ao regime ditatorial que governava o Brasil.

Uma longa aversão à representação do processo histórico-político fez com que os artistas brasileiros trabalhassem com maior profundidade o mapa do que a bandeira nacional. Mesmo com certa suspeita, o mapa é considerado uma representação cartográfica da base física da sociedade, a bandeira, porém, é vista como representação simbólica do Estado Nação. Essa relação mapa versus bandeira é um indício da rejeição ao oficialismo da arte e a hipérbole do nacionalismo no patriotismo.

*Essa desorientação frente ao presente e ao passado recente tem por objetivo concluir que a arte brasileira contemporânea apresenta um frequente déficit na discussão político-histórica, com temas como imobilidade e diferenças sociais, racismo, colonialismo interno galopante, liberdade de expressão, brutalidade policial, entre outros.*⁷

III.

Porém, lentamente, nos anos 1990, começaram a aparecer algumas obras que questionavam situações pontuais do contexto social ou político brasileiro, e que no momento de sua exposição foram lidas em outras chaves. *Atentado ao Poder*, 1992, de Rosângela Rennó, poderia ser o marco inicial desse processo. O trabalho foi exibido na exposição de arte paralela à *Earth Summit*, a Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e o Desenvolvimento, organizada pela ONU e celebrada no Rio de Janeiro, de 3 a 14 de junho daquele ano. A artista recolhe, dos jornais populares, fotos de cadáveres de pessoas assassinadas brutalmente durante a conferência. Apoiados contra a parede, no chão, com uma luz verde por trás, as fotografias dos corpos massacrados, um a cada dia do evento contrastam com as palavras

6. Idem.

7. Idem.

The Earth Summit, que em elegantes letras romanas aparecem na parte superior do painel.

Imemorial, 1994, também de Rennó, mostra fotos dos trabalhadores mortos durante a construção de Brasília. No catálogo da exposição, a artista relata o massacre que aconteceu em um dos refeitórios da empresa construtora.⁸ A narrativa, exterior à obra, denuncia um episódio que foi esquecido pela História oficial.⁹

No final dos anos 1990, Adriana Varejão, que já havia incorporado imagens do barroco mineiro às suas telas, apresenta uma série de pinturas que aborda os horrores do colonialismo português. A artista articula, sutilmente, imagens do passado colonial a representações de fragmentos humanos misturados com cortes de carne de animais em pinturas como *Comida* (1992) e *Varal* (1993). Nos anos que se seguiram, a pesquisa de Varejão continua e nos oferece pinturas que excedem o plano, abrindo-se em simulacros de carne e sangue.

Existe outra produção contemporânea que emerge de uma geração que não acredita nos processos formais da política, nem na estrutura do Estado e dos partidos. Já avançado o século XXI, artistas mais jovens começaram a realizar trabalhos que abordavam o campo político e social, em geral, investigando fatos de um passado mais ou menos distante.

IV.

Entre o final dos anos 1960 e começo dos anos 1970, artistas latino-americanos que viviam em países governados por ditaduras ou governos autoritários, desenvolveram estratégias de ação que se dirigiam, em primeiro lugar, contra o sistema político e, só depois, contra as instituições da arte, que naqueles anos não estavam, ainda, muito bem delineadas. Podemos citar eventos como *Opinião 65* (1965); *Apocalipopótese* (1968), no Rio de Janeiro; *Do Corpo à Terra* (1970), em Belo Horizonte, que respondiam não só a um desejo generalizado de participação ativa na vida social, mas também se dirigiam a uma ruptura dos limites da arte. A revolta que atravessaria essas décadas apoiava-se na Revolução Cubana, nos Black Panthers, nos movimentos contra a guerra do Vietnã, na guerrilha boliviana, no Maio Francês...

8. Cf. RENNÓ, Rosângela. In: HUG, Afonso et alii. Catálogo: *Revendando Brasília*, Galeria Athos Bulcão (Brasília), 1994.

9. Ver CARVALHO, Vladimir. *Conterrâneos Velhos de Guerra*, Fundação Cultural do DF, 1997.

No final do século XX, observamos, na América Latina, o surgimento de novos grupos de ação que repetem aquelas práticas político-conceituais. Os coletivos parecem se opor às políticas de globalização neoliberal, mas, sobretudo, ao sucateamento das instituições culturais e à voracidade do mercado de arte. Proliferam, a partir do começo do século, em Porto Alegre, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Fortaleza, Recife, São Paulo, Brasília, Buenos Aires, Santiago de Chile, Bogotá, La Paz etc. No Brasil, seriam detectados pelo sistema no Panorama 2001-2002. Os trabalhos desses artistas resignificam e atualizam as práticas contestatórias do século XX.

Alguns pontos que poderíamos examinar nos seus trabalhos são a divisão da autoria ou seu compartilhamento pelos membros do grupo, o caráter efêmero ou definitivamente desmaterializado da obra e o uso de práticas que se confundem com as da publicidade ou com as dos movimentos populares.

Por outro lado, cabe apontar que nem sempre esses grupos evitam os espaços institucionalizados pelo poder, mas instalam neles um germe de resistência e dissidência. Operam com ações diretas sobre o espaço urbano, buscando, como queriam os situacionistas, uma religação afetiva com os espaços degradados ou abandonados da cidade, com o que foi expulso, apagado ou esquecido na afirmação dos novos centros.

V.

As manifestações que congregaram centenas de milhares de pessoas, em 2013, foram também um agente detonador de uma participação mais visível da população em geral. Ao final, pouco se sabe, em concreto, o que levou o povo brasileiro às ruas, sempre tão moderado nas suas manifestações políticas. Podem aventar-se algumas questões objetivas, entre as quais a politização crescente dos estudantes secundários e universitários, depois do longo período de silêncio durante a Ditadura e a pós-Ditadura, não é a menor. Também é possível constatar um desejo de heroísmo permeado de certo nihilismo neo-anarquista, que levou os jovens estudantes a se confrontarem com a polícia remanescente dos comandos ditatoriais e que hoje está acostumada a lidar com a violência de narcotraficantes e bandidos comuns.

Estupefatos, constatamos que, sim, a revolução seria televisionada, e que o seria pelas câmaras nós levávamos nas mãos. Estupefatos

também observamos a reaparição anacrônica e trágica de miguelitos, bombas molotov, garrafas de vinagre, gás lacrimogênio, bastões e balas de borracha que pensávamos estar sepultados nas vitrines dos museus da memória. De novo, falávamos da violência policial e proliferavam *habeas corpus*, repórteres feridos e pessoas presas para investigações. Alguém caía de um viaduto e morria na contramão, atrapalhando o trânsito (e os planos da festa populista programada pelo governo e pela FIFA). Meses depois, enquanto a cidade vivia a euforia da Copa do Mundo, um viaduto caiu encima dos carros que passavam, mais tarde foi a ciclovia recém-construída, no ano seguinte rompeu-se uma represa que derramou uma avalanche de resíduos minerais, ceifando vidas, destruindo cidades inteiras, contaminando rios e chegando ao mar.

VI.

Em 2014, Lais Myrrha realizou o projeto *Gameleira 1971*, onde apresenta a maquete da única foto existente de um dos maiores desastres da construção civil no Brasil, a tragédia da Gameleira, que aconteceu em Belo Horizonte, MG. Não só o acidente – a queda de uma laje que matou 171 trabalhadores –, mas também qualquer rastro do projeto foram apagados da História oficial. A obra foi desvinculada do seu criador, o arquiteto Oscar Niemeyer, o que restou do pavilhão foi removido e os registros sobre o projeto escamoteados, de tal maneira que não foi possível encontrar os planos originais. Como se o tempo nunca terminasse de se repetir, a lista de nomes dos mortos esquecidos que Myrrha enumera no seu trabalho sobre a queda da laje da Gameleira, nos distantes anos 1970, ressoa nos nomes, também apagados, dos que morreram sob os escombros do viaduto que caiu durante a Copa do Mundo de 2014, na mesma cidade de Belo Horizonte, e cujas ruínas, cujas memórias, como as do desastre de 1970, foram eliminadas da paisagem urbana, como se nunca nada tivesse existido ou acontecido nesse lugar.

VII.

Na instalação *Inferno Verde*, 2012-2015, Ricardo Burgarelli e Luisa Horta, expõem o sucedido na Colônia Penal de Clevelândia do Norte, campo de trabalho instalado na região de Oiapoque, AP, onde presos políticos foram confinados durante o regime de exceção do presidente Arthur Bernardes (1922-1926). Os sobreviventes do campo de concentração, conhecido como “inferno verde”, deram testemunho

de terem sido submetidos à tortura e trabalhos forçados. Os presos políticos, militantes do movimento anarco-sindicalista das primeiras décadas do século XX, compartilhavam o campo com presos comuns.

A instalação *Só à distância mostra-se os dentes*, de Hortência Abreu e Ricardo Burgarelli, exibida no Centro Cultural São Paulo, em 2018, investiga as imagens restantes da Guerra do Paraguai ou Guerra da Tríplice Aliança. Essa instalação que sai das galerias e se estende com pichações pelas ruas da vizinhança, confronta as imagens gloriosas da *Batalha de Aváí*, de Pedro Américo, com as sátiras publicadas em periódicos brasileiros e paraguaios e, também, com as imagens ltuosas do uruguaio Juan Manuel Blanes, iniciando assim uma nova narrativa para o velho conflito.

VIII.

Paulo Nazareth, em *Direito ao Funeral*, 2014, organiza um enterro fictício para as ossadas sem nome e as múmias identificadas apenas como Índia Carajá e Caboclo, que encontra no Museu do Crime da Cidade de Salvador, Bahia (antes Museu do Instituto de Medicina Legal – IML / Museu Estácio de Lima). Na mesma Bienal, refaz, ao contrário, os passos dos cativos ao redor da árvore do esquecimento, em Ouidah, Benim, e assim revive, revivemos, sofrimentos de uma história não narrada que até hoje nos sufoca.

IX.

Rosana Paulino, artista visual, pesquisadora e educadora, como ela mesma se define, está trabalhando, desde os anos 1990, com sua identidade afro-brasileira. Seu trabalho mereceu destaque, mas nunca como agora. Desde seus começos, suas obras exibiam os sofrimentos do seu povo. Suas últimas exposições arriscam uma postura mais participativa, fazendo utilização de imagens de um passado de opróbio e dor.

Os artistas da diáspora africana, muitas vezes, incorporaram valores estéticos do país que os recebeu, sobretudo na América, onde foram submetidos à escravidão. Porém, com os instrumentos hegemônicos, muitos deles conseguiram fazer uma arte eloquente, seja através de um revisionismo histórico, seja pesquisando em arquivos e acervos de museus os resíduos daquilo que não foi incorporado ao relato oficial.

X.

A exposição das obras de José Rufino, intitulada *Opera Hominum* (MON), 2017, é curada por Leonor Amarante. A mostra é integrada por 21 painéis que exibem monotípias das mãos de trabalhadores de uma usina impressas sobre recibos de pagamento coletivo. Essas manchas escuras são o testemunho arqueológico de uma usina de cana-de-açúcar, hoje em ruínas, mas viva ainda na memória dos trabalhadores. Como obra de arte, documenta uma experiência particular de forte conteúdo social e político. Encara, assim, um dos desafios mais complexos da arte contemporânea: dar um testemunho visual ali, onde as narrativas foram apagadas.

O universo do declínio das plantações da cana-de-açúcar no Nordeste do Brasil conduziu seu trabalho inicial. Desde então, diálogos entre memória e esquecimento, opulência e decadência, ou público e privado alimentam a sua produção artística.

XI.

Estes e outros artistas – Jaime Lauriano, Davi de Jesus do Nascimento – estão empenhados em revisar os pontos obscuros da História do país, aquilo que lhes foi ocultado ou negado, para traçar uma genealogia da violência contemporânea. Parece evidente que os trabalhos desses artistas dialogam com os da geração dos anos 1990, sobretudo pelo uso de práticas textuais e documentais, porém, se reconhecem como herdeiros da geração das décadas de 1960 e 1970. Muitas vezes, o arquivo é seu ponto de partida, a pesar do qual as obras excedem categoria de trabalhos arquivistas,¹⁰ pois, postas a salvo por um gesto de contra-memória, propõem novas categorias de identidade, apesar de serem evidentes as dificuldades e os paradoxos que estão em jogo. Querem recuperar as visões fracassadas da arte, da literatura, da filosofia e da vida cotidiana em cenários alternativos e pretendem expor o reprimido, o esquecido, o escamoteado, o oculto; o que permaneceu soterrado pelos regimes de exceção dos séculos XIX e XX e, agora, sucumbe sob uma avalanche conservadora.

10. FOSTER, Hal. An Arquivial Impulse, In: MEREWETHER, Charles. *The Archive. Documents in Contemporary Art*. Cambridge: The MIT Press, 2006. p. 146.

XII.

Evidentemente, essa revisão da História oficial não se dá, apenas, através do arquivo. Alguns artistas revisitam as obras dos viajantes e dos cronistas para colocar em foco uma outra História do Brasil, diferente daquela narrada pelos que sempre estiveram nos âmbitos do poder. Estrangeiros como Debret ou Lasar Segall podiam enxergar as paisagens e as situações sociais urbanas de maneira diferente de um nativo destas terras.

Nessas obras não há exaltação da violência, nem vitimização dos vencidos. Irrepresentáveis, o horror, os massacres, o genocídio permanecem expostos pela falta, pela ausência: nas palavras que nos cansamos de ler, nas imagens dos jornais, nos nomes dos mortos, nas ruínas ocultadas ou destruídas, na repetição de rituais que já não compreendemos. Porque o que está inscrito, nos museus, nas paredes, nas ruas, nos papéis que se queimam ou se molham, poderá ser apagado, mas o que nunca se escreveu flutua para sempre sobre nós, contaminando e corroendo os tempos porvir.

Belo Horizonte, no segundo ano da peste.

